

kering van de machtsoverheersing zou zijn. Schiller stelde deze zintuiglijke 'revolutie' tegenover de politieke revolutie zoals die in Frankrijk geïmplementeerd was. De Franse revolutie was mislukt omdat de revolutionaire macht de traditionele rol van het Begrip gespeeld had – met andere woorden, die van de staat – dat zijn wetten oplegde aan de materie van de gewaarwordingen – met andere woorden, de massa. De enige ware revolutie zou een revolutie zijn die de macht van het 'actieve' begrip over de 'passieve' gewaarwording omverwierp, de macht van een 'klasse' van intelligentie en activiteit over een klasse van passiviteit en ongecultiveerdheid.

Esthetiek betekende dus gelijkheid, omdat het de onderdrukking van de grenzen van de kunst betekende. En omdat het de vestiging van Kunst als een aparte vorm van de menselijke ervaring betekende. De twee gelijkheden zijn elkaars tegengestelden en zijn met elkaar verbonden. In Schillers *Brieven* belooft het beeld van de Griekse godin een toekomst van ontvoogding, omdat de godin 'ledig' en 'eenzelvig' is. Het beeld belooft dit door zijn afgescheidenheid zelf, zijn onbeschikbaarheid voor onze kennis en verlangens. Vanzelfsprekend ligt de 'extreem nutteloze, fragiele en nonproductieve' plaats van Urban Encampment helemaal in het verlengde van de ledigheid en onverschilligheid die Schillers Griekse godheid kenmerkte. Maar tegelijkertijd creëert het beeld deze belofte doordat zijn vrijheid – of onverschilligheid – een andere vrijheid of onverschilligheid belichaamt: die van het Griekse volk dat het beeld maakte. Nu betekent deze vrijheid het tegendeel van de eerste. Dit is de vrijheid van een leven dat zichzelf niet geeft aan aparte, onderscheiden bestaansvormen, de vrijheid van een volk voor wie kunst hetzelfde is als religie, politiek, ethiek: een manier van samenzijn. Bijgevolg belooft de afgescheidenheid van het kunstwerk haar eigen tegendeel: een leven dat kunst niet kent als een afgescheiden praktijk en ervaringsveld. De politiek van de esthetiek berust op deze oorspronkelijke paradox. De paradoxale verbinding van twee tegengestelde gelijkheden kon leiden, en heeft geleid, tot twee belangrijke vormen van 'politiek'.

De eerste vorm streeft naar de verbinding tussen de twee gelijkheden. Dit betekent dat de vrijheid en de gelijkheid van het autonome esthetische domein getransformeerd worden tot een vorm van collectief bestaan waarin ze niet langer een kwestie van vorm en verschijning zullen zijn, maar belichaamd zullen worden in levende attitudes, in de materialiteit van de alledaagse zintuiglijke ervaring. Het gemeenschappelijke van de gemeenschap zal zo dus in het weefsel van de geleefde wereld verweven worden. Dit betekent dat de afgescheidenheid van esthetische gelijkheid en vrijheid verwezenlijkt moet worden door haar zelfopheffing, in een ongescheiden vorm van gemeenschappelijk leven waarin kunst en politiek, werk en vrije tijd, publiek en privé-leven één en hetzelfde zijn. Dat is het programma van de esthetische revolutie die in het echte leven verwezenlijkt wat de politieke dissensus en het esthetische genot alleen maar in schijn verwezenlijken. Dit programma werd twee eeuwen geleden voor het eerst opgesteld in het oudste systematische programma van het Duitse idealisme, dat voorstelde om de dode mechanismen van de staatsmacht te vervangen door het levende lichaam van een volk bezield door een filosofie die een mythologie werd. Het

Politiek en kunst zijn geen twee gescheiden en permanente werkelijkheden waarvan je je moet afvragen of ze al dan niet met elkaar verbonden moeten worden. Ze zijn allebei een geconditioneerde werkelijkheid, die al dan niet bestaat volgens een specifieke onderverdeling van het waarneembare.

kende voortdurend heroplevingen, zowel in de projecten van een revolutie die beschouwd werden als een 'humane revolutie' – wat zoveel betekent als de zelfopheffing van de politiek – als in een kunst die zichzelf onderdrukt als een afgescheiden praktijk en zich identificeert met de ontwikkeling van nieuwe levensvormen. Het bezieldde zowel de 'gotische' droom van de Arts and Crafts in het negentiende-eeuwse Engeland, als de technologische verwezenlijkingen van de Werkbund of het Bauhaus in het twintigste-eeuwse Duitsland, zowel de mallarmeaanse droom van een poëzie die de 'festivals van de toekomst voorbereidt', als de concrete bijdrage van de suprematistische, futuristische en constructivistische kunstenaars aan de Sovjetrussische revolutie. Het bezieldde zowel de projecten van de situationistische architectuur als Guy Debords *dérive* of de sociale sculptuur van Beuys. Ik denk dat het nog leeft in Hardt en Negri's hedendaagse visie van het franciscaanse communisme van de menigten, geïmplementeerd door de onweerstaanbare kracht van het wereldwijde netwerk dat de grenzen van het Rijk doet exploderen. In al deze gevallen

moeten politiek en kunst erin slagen zichzelf op te heffen, ten voordele van een nieuwe vorm van een ongescheiden leven.

De tweede vorm van politiek koppelt de twee gelijkheden los van elkaar, koppelt de vrije en gelijke ruimte van de esthetische ervaring los van het oneindige veld van de gelijkwaardigheid van kunst en leven. Tegenover de zelfonderdrukkende politiek van kunst die het leven wordt, stelt het een politiek van de resistente vorm voor. De schilleriaanse godin houdt een belofte in omdat ze ledig is. Het is de sociale functie van kunst, zal Adorno echoën, om geen functie te hebben. Het egalitaristische potentieel ligt vervat in de dissensualiteit van het werk, in het feit dat het behoort tot een autonome sfeer, onverschillig voor eender welk programma van sociale veranderingen of eender welke deelname in de opsmuk van het prozaïsche leven. Het politieke avant-gardisme en het artistieke avant-gardisme zouden bij elkaar passen precies door hun gebrek aan verband. De politieke daad van de kunst ligt in het redden van het heteroogeen waarneembare – wat de kern van de autonomie van de kunst is – en bijgevolg van haar ontvoogdende kracht. Dit dient haar te beschermen tegen een tweevoudige dreiging: getransformeerd worden tot een metapolitieke daad, of gelijkgesteld worden met de vormen van het alledaagse geësthetiseerde leven. Deze afscheiding is echter niet de toevlucht van de zuivere Schoonheid. Ze is eigenlijk pas zinnig in de mate waarin ze precies de relatie tussen afgescheidenheid en onafgescheidenheid toont. In het discours van Adorno en Horkheimer wordt de autonome perfectie van een werk verondersteld de rede van Odysseus en de gezangen van de sirenen met elkaar te verzoenen, en ze tegelijkertijd onverzoenlijk te houden. Wat in deze politiek op het spel staat, is niet zozeer het bewaren van de grens tussen hoge kunst en lage of populaire kunst, als wel het bewaren van de heterogeniteit zelf van twee zintuiglijke werelden. Daarom slaat de postmodernistische polemiek de bal mis met de bewering dat het modernistische paradigma ineenstuikte toen Rauschenberg een kopie van Velasquez en een autosleutel op hetzelfde doek samenbracht. Tot de ontsteltenis van zijn voorvechters, bleef Rauschenberg zijn toewijding aan de hoge kunst verkondigen; hij beschouwde die

KUNST ALS